

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591

Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR
V. 10 - N.º 2 (julho-dezembro/2013)

“CANTO ÓRFICO”, MITO E POESIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

RESUMO: Neste texto pretendemos fazer uma leitura do poema “Canto órfico”, de Carlos Drummond de Andrade, por meio da relação estabelecida pelo poeta entre poesia e mito.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade, mito, poesia.

ABSTRACT: In this text, we intend to make a reading of the poem “Canto órfico” of Carlos Drummond de Andrade by means of the relation established for the poet between poetry and myth.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade, myth, poetry.

Introdução

“Canto Órfico” foi publicado em *Fazendeiro do ar*, livro escrito entre os anos de 1952 e 1953 (publicado em 1954), que se associa à fase madura da poesia de Carlos Drummond de Andrade. A esta fase somam-se outros, *Novos Poemas* (1948), *Claro Enigma* (1951) e *A vida passada a limpo* (1959), que constitui o que José Guilherme Merquior, em *Verso e universo em Drummond* (1975), denominou de “quarteto metafísico” da poesia de Drummond. De acordo com o crítico, estes livros formam uma unidade que se revela no uso do registro elevado da linguagem, nas formas fixas, provenientes da tradição poética anterior ao modernismo, e nos temas de conteúdo existencial. Neste texto, pretendemos fazer uma leitura do poema “Canto Órfico” por meio da relação estabelecida, pelo poeta, entre a poesia e o mito de Orfeu. Para darmos início a nossa reflexão será necessário algumas considerações pontuais sobre a presença do mito no mundo moderno e sua relação com a poesia para, posteriormente, atentarmos para a própria figura mítica de Orfeu e a análise do poema.

¹ Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp), professor do Mestrado em Letras da Universidade do Vale do Rio Verde – Três Corações. E-mail: bavarov@terra.com.br

Mito e poesia

Os mitos nos atingem principalmente através da memória coletiva, veiculado seja por meio da tradição clássica e/ou arcaica dos povos primitivos ou por sua transposição para uma forma literária, o que possibilita a sua permanência, desenvolvimento e atualização. Através da literatura é possível constatar a permanência do mito por meio de suas categorias ou nas suas identidades de categorização. No entanto, como afirma Jabouille,

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa -, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas. (JABOUILLE, 1993, p.21).

Dessa maneira, há no mito um caráter especificadamente estético no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria da qual se originou tudo, o “elemento primário”, terreno e modelo para a poesia. A volta da mitologia na literatura moderna aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. Além desses pressupostos, podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo.

Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que o termo *mito* recebeu historicamente interpretações variadas. Os eruditos do século XIX o consideravam “fábula”, “invenção” e “ficção”; os modernos (como era compreendido pelas sociedades arcaicas), contrariamente, o consideravam uma “história verdadeira”, que transportava consigo um caráter sagrado e exemplar. O mito carrega uma multiplicidade de significados, situação que torna tarefa difícil encontrar uma definição única que abarque sua complexidade significativa. Nesse sentido, o estudioso apresenta uma definição que, para ele, parece menos imperfeita e mais ampla.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros tempos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade

a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. (ELIADE, 1998, p.11, grifos do autor).

Pelo caráter simbólico que carrega, o mito pode ser considerado manifestação artística e geradora de arte. Em todas as civilizações os mitos são fontes de inspiração para os mais diversos tipos de expressões artísticas, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística. Ao se relacionar com o mito, a literatura tende a explicar, a clarificar e desenvolver o mito do qual havia nascido de forma fragmentária e, por vezes, pouco coerente. Desse modo, o mito se dilui de suas características originais para transformar-se em vários gêneros literários, tornando-se lenda, saga, fábula, conto, etc. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite (...) dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira.” (JABOUILLI, 1993, p. 44). Assim, a literatura está estreitamente associada à dimensão mítica no sentido de que uma das fortes marcas da natureza literária (assim como a do mito) é promover o encontro do indivíduo com a memória profunda (*anamnese*) da cultura. Essa situação permite ao homem pensar sua vivência individual e coletiva e questionar tanto o seu destino como o da humanidade.

É também significativo o modo semelhante como o qual tanto o mito quanto a literatura vão conceber o tempo e o espaço. O tempo mítico consiste na competência de resgatar o passado, revocá-lo. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, revelando-se tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. No espaço mítico, a literatura pode chegar a lugares impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico que nos remete a um lugar ancestral da cultura.

Outra importante característica do mito, que podemos associar à literatura, refere-se à transformação do caos em cosmos, sendo considerada essa a própria essência do mito. De acordo com Mielietinsky, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de maneira que ele procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p.196).

Para Mielietinsky, no século XX, ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura quer como “fenômeno artístico”, quer como “visão de mundo”. Este fato está diretamente relacionado ao tempo contemporâneo que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade, abalando sua estrutura social. É por isso (nesse “caos”) que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para tanto, a literatura necessitou superar os limites “histórico-sociais” e “espaços-temporais”, o que acarretou num redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento histórico, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Ernest Cassirer aponta para o alto poder da palavra no universo mítico das cosmogonias, chegando mesmo a ser comparada ao poder dos deuses, ou mesmo, maior que eles. Ao analisar a relação entre linguagem e mito, o teórico assinala a possível origem comum da consciência mítica à consciência linguística no sentido de que ambas as linguagens assentam-se na mesma concepção mental: o pensamento metafórico.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas. (CASSIRER, 1985, p.106).

Desse modo, como as metáforas, o mito exerce a função de fazer falar os níveis mais profundos do ser humano. Por meio da expressão simbólica o homem pode vislumbrar seus questionamentos mais íntimos, que também são universais.

Este mecanismo de fazer falar o incognoscível, desejo do homem de todos os tempos, se realiza plenamente na criação artística. O mais importante para expressão literária não é a ideia de que os mitos são metáforas do comportamento humano, mas o modo como a linguagem será trabalhada pelo escritor, por meio da elaboração de metáforas e imagens, em busca do conhecimento original, na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento que é oculto aos homens. É também por causa desse desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo, os artistas aspiram, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Dessa forma, a linguagem poética não se limitará apenas a um papel comunicativo, superando esse caráter pragmático e utilitário. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural, e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e instaura um mundo extraordinário que contém uma “plenitude inacessível”. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originária significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência.” (HEIDEGGER, 2010, p. 199). Desse modo, para Heidegger, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. (HEIDEGGER, 2010, p.189).

Para Heidegger, inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação de maneira que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Desse modo, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. Nesse sentido, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como

concebida por Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois ele também funda/cria um mundo como a obra de arte.

Ao se tratar da linguagem primordial não podemos deixar de mencionar o Gênesis bíblico, não como verdade revelada, mas como um campo simbólico da civilização ocidental e sua relação com a linguagem criadora. O texto bíblico apresenta a linguagem como veículo místico que propicia a criação por meio do verbo. Nele está registrado o primeiro momento da criação, que está diretamente relacionado à linguagem e ao aparecimento do homem no mundo. Dessa forma, como observa Frye, a “palavra” bíblica, “inclusive o logos do Evangelho de João, estão solidamente enraizados na fase metafórica da linguagem, quando a palavra era um elemento do poder criativo. Segundo o Gênesis, 1:4, ‘Deus disse, faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi agente da criação que levou a coisa a ser.” (FRYE, 2004, p. 42). Nesse sentido, é sugestiva a semelhança da palavra bíblica com a linguagem mitológica dos primórdios. Do mesmo modo, a poesia que deseja resgatar este mundo original se utilizará da metáfora como meio de criação do poético de forma que, nessa perspectiva, poderíamos dizer que a literatura é descendente direta da mitologia. A poesia, como o mito, “recria algo que, na sociedade, é primitivo e arcaico.” (FRYE, 2004, p. 64).

O mito de Orfeu

Em síntese, o mito de Orfeu é assim contado: Orfeu desce ao mundo dos mortos para resgatar sua amada Eurídice que morrera devido a mordida de uma serpente. Para conseguir tal objetivo, o citaredo utiliza-se de seu canto e de sua música para convencer os senhores do mundo subterrâneo a devolver sua companheira. Mas, para isso, é exigido que, em sua volta ao mundo da superfície, não olhe para trás. Por causa de sua dúvida ou mesmo por saudade da amada, Orfeu desobedece à ordem e, como punição, Eurídice é forçada a voltar para o mundo subterrâneo, ficando o poeta sem sua amada.

Em uma das muitas versões do mito, Orfeu tenta voltar ao inferno, mas o barqueiro Caronte não o permite. Com a perda definitiva de Eurídice, o poeta resolve nunca mais se relacionar com nenhuma outra mulher. As *Mênades*, enfurecidas com esta atitude de extrema fidelidade à memória da esposa, o matam, despedaçando seu corpo. Punindo o crime das mulheres trácias, os deuses devastam-lhe o país com uma grande peste. A devastação só se

cessaria quando fosse encontrada a cabeça do vate. Após as buscas, um pescador a encontra, em perfeito estado de conservação, no rio Meles, na Jônia, onde é erguido um templo em sua honra, cuja entrada é proibida às mulheres.

A cabeça sagrada do cantor passou a servir de oráculo. Se a *lira* do poeta, a qual após longos incidentes, foi parar na ilha de Lesbos, berço principal da poesia *lírica* da Hélade, a psique do cantor foi elevada aos Campos Elísios, aqui no sinônimo da Ilha dos Bem Aventurados ou do próprio Olimpo, onde, revestido de longas vestes brancas, Orfeu canta para os imortais. (BRANDÃO, 1996, p.143).

Orfeu se originaria da Trácia, ao norte da Grécia, nas vizinhanças do monte Olimpo. Filho da musa Calíope (a mais importante das nove Musas) e de Oeagro, um rio da Trácia, sendo, segundo uma versão, filho do próprio Apolo. (TRINGALI, 1990, p. 16). De acordo com Junito de Souza Brandão, o sentido etimológico permanece sem definição: “ORFEU, em grego *Ὀρφεύς* (orpheús); por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citaredo trácio, ao menos por etimologia popular, com *ὀρφνός* (orphnós), ‘obscuro’, *ὀρφνη* (órphone), ‘obscuridade’, mas não se conhece, realmente, a etimologia do herói”. (BRANDÃO, 1996, p. 141). De acordo com a tradição, Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova religião. Orfeu se notabilizou como músico, poeta, cantor, teólogo, um herói civilizador, na concepção de Horácio. (TRINGALI, 1990, p. 10): “De retorno do Egito, divulgou na Hélade a ideia da *expição das faltas e dos crimes*, bem como os cultos de Dionísio e os mistérios órficos, prometendo, desde logo, a imortalidade a quem neles se iniciasse”. (BRANDÃO, 1996, p.142, grifos do autor).

Orfeu participou da aventura dos argonautas, que pretendiam, sob a chefia de Jasão, conquistar o velocino de ouro guardado por um dragão. Cada argonauta levava como apoio uma virtude que lhe era específica. Orfeu ingressa com o poder mágico de sua lira e canto, capaz de conter as discórdias dos homens e da natureza e de estimular o ritmo dos remos. Ele também embarca nessa viagem como sacerdote e chefe espiritual. Esse episódio foi narrado por Apolônio de Rodes (séc. III a. C.) em sua obra denominada *Argonáutica*. Em seu

primeiro livro, Apolônio mostra o antigo poeta sentado na proa do navio cantando sua teogonia. Como observa Brandão, “os temas da viagem como forma de conhecimento e do canto como revelação do conhecimento estão aí presentes.” (BRANDÃO, 1990, p. 34).

O mito de Orfeu e as manifestações do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O Orfismo atravessou o tempo, e o seu mito foi reinterpretado por vários poetas da era moderna. Sua influência iniciou-se em Píndaro, Pitágoras, Platão (com a “nova mitologia da alma”), chegando até a era cristã para, em seguida, ir se apagando. Assim, teólogos judaicos e cristãos, hermetistas, filósofos do Renascimento e também poetas, desde Ploiziano até Pop, de Novalis a Rilke e Pierre Emmanuel, passou-se a reinterpretar a figura. Na língua portuguesa, há o referencial poema “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes. (Cf. BRANDÃO, 1996, p.170). Nesta grande e variada lista de reinterpretações do mito, há de se destacar o monumental poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e o “Canto órfico”, de Carlos Drummond de Andrade, objeto de nosso estudo.

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, em *A escrita de Orfeu* (1991, p.188-89), classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica. Os órficos eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro; no pensamento órfico, a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade e o progresso ligados ao “princípio da realidade”; Orfeu representa o polo oposto. Para Marcuse, em *Eros e Civilização*, a experiência órfica rompe com a oposição do homem à natureza; nesse sentido, a linguagem de Orfeu representa a “*Diminution des traces du péché originel*” e se fundamenta contra a labuta sofrida na dominação e na renúncia. Para o filósofo, as imagens órficas e narcisistas são as da grande recusa, e Orfeu “é o arquétipo do poeta como libertador e criador”, estabelecendo “uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão.”. (MARCUSE, 1978, p. 154).

Na lírica moderna, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os seus significados característicos do canto, o ritmo, a melodia, o seu caráter divino, sonoro e musical, o que está

intrinsecamente ligado à sua mitologia. O poeta, que quando canta encanta, constitui-se caracteristicamente como mago, utilizando-se do ritmo e da sonoridade no seu canto.

O mito de Orfeu foi revisitado por Carlos Drummond de Andrade no poema “Canto Órfico” numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Drummond traz para a modernidade reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno que, no momento da criação do poema, apresenta uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu; o desajuste do mundo; o ambiente pós-guerra, etc.

Leitura de “Canto Órfico”, de Carlos Drummond de Andrade

“Canto órfico”

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.

Mundo desintegrado, tua essência
paixa talvez na luz, mas neutra aos olhos
desaprendidos de ver; e sob a pele,
que turva impenetrabilidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma pristina ciência, agora exangue.

Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dera poder de penetrar. Erra o mistério
em torno de seu núcleo. E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos
que uma perda se forma desses ganhos.

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
braços do não-saber. Ó fabuloso
mudo paralítico surdo nato incógnito
na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.

No duelo das horas tua imagem

atravessa membranas sem que a sorte
se decida a escolher. As artes pétreas
recolhem-se a seus tardos movimentos.
Em vão: elas não podem.

Amplio,
vazio
um espaço estelar espreita os signos
que se farão doçura, convivência,
espanto de existir, e mão completa
caminhando surpresa noutro corpo.

A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vãos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.

Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante,
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circunspecto.

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trimegista, aberta ao mundo.

É possível perceber, já no início do poema, o descontentamento do eu lírico com o mundo moderno por meio da figura do *gauche* assumida por Drummond. É significativa a inserção da figura de um Orfeu caído, mas resistente e em busca da “unidade áurea” perdida. Nota-se que o mundo habitado pelo poeta está como que “desencantado”, no qual “A dança

já não soa,” e “a música deixou de ser palavra,”. Orfeu aparece destroçado – nos remetendo à sua história mítica, com seu fim trágico, despedaçado pelas mênades – em busca “(...) da unidade áurea que perdemos.”.²

Desse modo, já na abertura do poema, Drummond toca em um dos grandes temas da criação poética, a recuperação da unidade perdida por meio da reconquista da linguagem original, do tempo dos primórdios, própria do mito de Orfeu.

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.

Para estes termos é essencial observarmos as considerações de Giambattista Vico em seus *Princípios de (uma) Ciência Nova*, em que o filósofo italiano expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, ele concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem, como consideravam os retóricos, ampliando o pensamento de sua época. Para Vico, “os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas.” (VICO, 1979, p.42). Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa; a linguagem primitiva a exprimia naturalmente.³ É algo semelhante a este tipo

² É interessante notar que Drummond, no poema “Legado”, de *Claro Enigma*, também se refere a Orfeu no sentido próximo de “Canto órfico”, no qual podemos ver o poeta moderno rebaixado, descontente, desconfiado e sem lugar no mundo que habita: “E mereço esperar mais do que os outros?/Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti./Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,/a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.”. Outro poema que também remete ao caráter órfico na poesia de Drummond é “Mário de Andrade desce aos Infernos” (*A rosa do povo*), que tem como assunto a descida do amigo e “guia” – como sugere as correspondências (*A lição do amigo*) trocadas entre os dois escritores, Mário exerceu influência decisiva na formação do poeta mais jovem –, como Orfeu, ao mundo dos mortos: “[...] Mas tua sombra robusta desprende-se e avança./Desce o rio, penetra os túneis seculares/onde o antigo marcou seus traços funerários,/desliza na água salobra, e ficam suas palavras/(superamos a morte, e a palma triunfa)/ tuas palavras/carbúnculo de carinhosos diamantes.”.

³ Esse procedimento nos é explicado por Antônio Lázaro na introdução aos *Princípios de (uma) Ciência Nova*: “Quando, por exemplo, se pensa nos eventos descritivos pela mitologia como apenas ficções extravagantes, ou quando se inclina a tratar trabalhos de poesia ou pintura como objetos de prazer ou de entretenimento, deve-se tomar cuidado em não projetar essas atitudes nos povos antigos. Houve períodos em que, longe de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia era, ao contrário, do modo natural da expressão humana.” (PRADO, 1979, p. XXI).

de linguagem que Drummond reclama para seu tempo, uma linguagem de estilo imaginativo relacionada (ou uma espécie de retorno) à linguagem dos primórdios do homem.⁴

Vico divide a humanidade em três estágios (o divino, o heroico e o humano), os quais representam, cada um à sua maneira, sua língua e visão do mundo. O estágio inicial corresponde a uma visão criadora ou “poética”, sustentado pela metáfora. De acordo com essa primeira perspectiva, a poesia imaginativa e o mundo dos primórdios estabelecem uma relação importante: a modernidade poética vai refletir, principalmente através DA imaginação, do uso da metáfora e da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. Assim, a situação da poesia, de acordo com Alfredo Bosi, “nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heroica, o poeta procura reconquistar, “com arte e indústria” o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais.” (BOSI, 1977, p. 211). Soma-se a isso, como salienta Auerbach, o fato de que o objetivo da imaginação primitiva é estabelecer “limites fixos como proteção material e psicológica contra o caos do mundo circundante” (AUERBACH, 2007, p.352). Pensamento que concorda inteiramente com o ideal primordial do mito de transformar o caos em cosmos. É nesse sentido que o homem desejoso de retomar essa linguagem criadora do início dos tempos redimensionará a linguagem comum transfigurando-a em poética. O homem se transformará em poeta, semideus e demiurgo. Desse modo, não é gratuita a escolha de Orfeu, o primeiro poeta, como figura central de seu poema de Drummond.

Esta escolha é reforçada na segunda estrofe do poema, na qual o eu lírico apresenta o mundo caído em razão de sua configuração desajustada do mundo inicial, em que Orfeu representa sua força maior. Este mundo, de acordo com o mito, é organizado pela força do canto mágico de Orfeu – o próprio poema se intitula “Canto órfico”, o que nos remete à origem da poesia, momento em que não havia distinção entre poesia e música (as artes irmãs

⁴ Partindo dessa lógica, Vico considera que os primeiros poetas é que devem ter nomeado as coisas, “a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque”. (VICO, 1979, p.90). O filósofo reafirma que, no nascimento da poesia, o poeta e a criança assemelham-se. Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Para Vico, “as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação”, (VICO, 1979, p.92) sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos. Para concluir, Vico apresenta a ideia de que a idade de ouro da humanidade é o tempo em que, como explica Antônio Lázaro Prado (em nota da introdução à obra do filósofo italiano), “se degradaram as grandes metáforas dos poetas teólogos e/ou fundadores e inventores.” (PRADO, 1979, p. 149).

caminhavam juntas e seu primeiro cantor foi Orfeu) –, sendo a poesia responsável por propiciar a convivência harmoniosa entre forças, muitas vezes contrárias, em busca da paz.

Mundo desintegrado, tua essência
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos
desaparecidos de ver; e sob a pele,
que turva imporosidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma prístina ciência, agora exangue.

No mundo desintegrado em que vive o eu lírico e todos nós, ainda é possível reconhecer e/ou vislumbrar, mesmo que de forma sutil, um vestígio do mundo original em que a poesia era presença visível e marcante. A própria limitação do homem dificulta a apreensão deste mundo “primeiro” caído: ser baixo que vivenciou, seja com sua própria ajuda ou omissão, a queda do mundo da poesia agora se apresenta sem força e exausto: “de uma prístina ciência, agora exangue.”. Este verso também aponta para uma possível relação entre a “prístina ciência” e a “gaia ciência” como uma espécie de “eco” dos trovadores medievais. Nesse contexto, a “gai saber” ou “gaya scienza” corresponde à destreza técnica e a liberdade criativa, qualificativos exigidos para a escrita da poesia em que a canção, a música e a dança se integravam, remetendo-nos ao caráter órfico perdido na modernidade.

Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dera poder de penetrar-te. Erra o mistério
em torno de seu núcleo. E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos
que uma perda se forma desses ganhos.

A ausência de Orfeu é sentida e geradora da desarmonia do mundo. Sem a sua magia e seu encantamento organizador do caos em cosmos, resta pouco aos homens, apenas a memória do mundo primordial. Este estado também causa grande pesar, pois que criaturas seriam capazes de desprezar ou banir de seu mundo uma força tão especial e misteriosa: a força da própria poesia e tudo que ela pode significar? Mas, como foi dito, podemos perceber que a presença de Orfeu ou da poesia não extinguiu totalmente. O eu lírico diz que ela “Talvez” ressoa “em nós”. Extraordinário é que a própria ausência de Orfeu pode ser considerada a motivação para que o homem continue criar, conforme vemos nos dois versos finais da estrofe, por meio do poder criador da memória (*Mnemosyne*) e da própria ausência ou “falta” de Orfeu. Na primeira proposição, se considerarmos a memória em seu sentido

primordial, o que vemos no poema de Drummond é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, visto que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. O eu lírico busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo órfico, do passado mítico, e seu texto.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa *Mnemosyne*, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas Musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelhava ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (*Mnemosyne*) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. (Cf. VERNANT, 1990, p. 105-131). Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espacio-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*, obtendo, dessa maneira, todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Como aponta Eliade, “Graças a memória primordial que ele é capaz de recuperar,

o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestam-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo” (ELIADE, 1998, p.108). O canto das Musas revela como o mundo e seus habitantes surgiram. Esse poder ontofânico pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo.

Mnemosyne, ao revelar ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além. A memória aparece, assim, como um dom para iniciados, e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória participa das doutrinas órficas e pitagóricas, ela é o antídoto do esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Lates, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da memória, que é uma fonte de imortalidade. Nos pitagóricos, estas crenças se combinam com uma doutrina da reencarnação das almas, e a via da perfeição é a que conduz à lembrança de todas as vidas anteriores. (Cf. LE GOFF, 2003, p. 434).

Numa segunda conjectura, se considerarmos, como acredita Paul Valéry, que o trabalho da criação artística é impulsionado pela “falta”, pois se o artista estiver completo a necessidade de criação desaparece,⁵ é a própria ausência de Orfeu que motiva o ato da criação poética. Dessa forma, o poema apresenta a própria figura de Orfeu distante do eu lírico devido a dificuldade que o poeta moderno encontra para alcançar o mundo mítico do primeiro bardo.

Sequencialmente, o poema aprofunda ainda mais a dificuldade do conhecimento do poeta (e do mundo moderno) de Orfeu, que se apresenta hermético, de difícil acesso e compreensão.

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
braços do não-saber. Ó fabuloso
mudo paralítico surdo nato incógnito
na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,

⁵ A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista. Assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais ‘poético’ para se fazer do que essa força irreduzível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999, p. 81).

tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.

As negativas ao mundo sem Orfeu continuam na quinta estrofe do poema. Nesse momento, o eu lírico parece mostrar a incapacidade da poesia em transformar o mundo presente ou de recuperar o mundo edênico perdido. A poesia (Orfeu) atravessa caminhos estreitos (sutis), é somente por esse caminho difícil (sem qualquer ajuda extra-mundo, talvez da inspiração) que ela consegue habilmente chegar até nós. A poesia parece não ter o poder de atravessar o abismo “Ampla” e “vazio”, como sugerem estes próprios vocábulos e sua representação mimética no espaço em branco da folha, mas, paradoxalmente, é este espaço de difícil travessia que possibilita a comunicação entre o poeta e o mundo,⁶ como sugere a estrofe seguinte: “um espaço estelar espreita os signos/ que se farão doçura, convivência,”. Essa perspectiva muda o direcionamento argumentativo do poema para uma visão mais positiva, mas não menos espantosa, da transformação do mundo pela poesia, inserindo e ampliando o estar no mundo com a perspectiva erótico-amorosa. “espanto de existir, e mão completa/ caminhando surpresa noutro corpo.”

No duelo das horas tua imagem
atravessa membranas sem que a sorte
se decida a escolher. As artes pétreas
recolhem-se a seus tardos movimentos.
Em vão: elas não podem.

Ampla

vazio
um espaço estelar espreita os signos
que se farão doçura, convivência,
espanto de existir, e mão completa
caminhando surpresa noutro corpo.

Após tantas negativas, o poema passa a privilegiar uma nova perspectiva, a do canto órfico, por meio da música possível na “agonia” do mundo moderno.

A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! Palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.

⁶ Para John Gledson, “O espaço em branco é mais do que um truque tipográfico. Representa o silêncio causado pela impossibilidade de falarmos de um estado indescritível, embora estejamos conscientes da sua existência.” (GLEDSON, 1981, p. 249).

É o que se pode ver na estrofe seguinte com a nova evocação direta de Orfeu destroçado⁷ para que, com seu canto reinaugure, recrie ou retome o mundo caído e encantado pela música do primeiro bardo.

Orfeu, reuni-te! Chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.

Dessa maneira, o eu lírio de Drummond chama por Orfeu para que ele reverta a situação em que o mundo moderno se encontra, o caos, configurado pela dissimulação, pela exterioridade, pelo inútil e por mentiras. O eu lírico deseja justamente o oposto disso, por isso pede a Orfeu para integrar-nos em outro ambiente: denso, dos primórdios. É só por meio de seu canto, de seu poder transformador que poderemos habitar novamente o mundo primordial, uma nova “idade de ouro”.

Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso universo, latejante
no primeiro silêncio,
promessa de homem, contorno ainda improvável
de deuses a nascer, clara suspeita
de luz no céu sem pássaros,
vazio musical a ser povoado
pelo olhar da sibila, circunspecto.

A época áurea para a quase totalidade das mitologias se deu no princípio dos tempos. Neste momento, o homem desfrutava de uma felicidade total e vivia em plena harmonia com os deuses e com a natureza. A concepção da bem-aventurança e da perfeição está principalmente vinculada à ideia da “origem”, mas há também, na concepção escatológica, entendida como uma criação do futuro. Nesse sentido, após a destruição do mundo, seguida da criação de um novo mundo, encontramos a idealização de uma nova Idade de Ouro, não somente no passado, mas também no futuro. Esta perspectiva é exemplarmente representada

⁷ Outra vez podemos ver a referência direta a Orfeu dilacerado pelas ménades ou, metaforicamente, despedaçado pelos valores do mundo moderno.

pela teologia cristã que acredita que, no fim dos tempos, o paraíso será recuperado, conforme propõe o *Apocalipse* XXI, 1-5.

Podemos notar que Drummond estabelece um diálogo com a tradição poética ocidental, a qual concebeu historicamente o mito da perfeição no início dos tempos. Essa tradição principia com Hesíodo com a criação da “Raça de Ouro”, narrada em *Os trabalhos e os dias*. Nas cinco raças concebidas pelos deuses (a de ouro, prata, bronze, heróis e a de ferro), a trajetória humana é contada de sua perfeição à decadência, na qual se encontra o homem no presente, a “Raça de Ferro”. Hesíodo, já nos seus primeiros versos, apresenta seu enorme desgosto por pertencer a ela: “Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,/mais cedo tivesse morrido ou nascido depois./Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia/cessarão de labutar e penar e nem à noite de se/destruir; e árduas angústias os deuses lhe darão.” (HESÍODO, 1996, p.36).⁸

Ovídio e Virgílio também vão criar suas idades de ouro trazendo ainda mais popularidade a este mito, difundido durante o passar dos séculos pelas narrativas de viagem, de relatos fabulosos, pelos poemas, etc., demonstrando o fascínio que o homem sempre teve pela perfeição do início dos tempos e sua busca nostálgica dessa época.⁹ Em Ovídio, a idade de ouro está presente no “Livro I” das *Metamorfoses*. Neste poeta, a visão do mundo perfeito é semelhante ao significado corrente do mito: lugar de perfeição onde o homem vivia

⁸ Contrariando todo esse pesar, Hesíodo descreve a “Raça de Ouro”: “Se queres, com outra estória esta enimarei;/bem e sabiamente lança-a em teu peito!/[Como da mesma origem nasceram deuses e homens.]/Primeiro de ouro a raça dos homens mortais/criaram os imortais, que mantêm olímpias moradas./Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;/como deuses viviam, tendo despreocupado coração,/apartados, longe de penas e misérias; nem temível/velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,/alegravam-se em festins, os males todos afastados,/morriam como por sono tomados; todos os bens eram/para ele: espontânea a terra nutriz fruto/trazia abundante e generoso e eles, contentos,/tranquilos nutriam-se de seus próprios bens./Mas depois que a terra a esta raça cobriu/eles são, por desígnios do poderoso Zeus, gênios/corajosos, ctônicos, curadores dos homens mortais./[Eles então vigiam decisões e obras malsãs,/Vestidos de ar vagam onipresentes pela terra.]/E dão riquezas: foi este o seu privilégio real.” (HESÍODO, 1996, p.31).

⁹ Ribeiro caracteriza bem o significado simbólico que a época áurea tem para nós: “Na verdade, por maior que seja o avanço do conhecimento, o homem parece incapaz de aceitar como inelutável a ideia de que sua existência seja vazia de sentido. Afinal, a que poderia levar uma tal capitulação? Eis porque não seria descabido pensar que a obsessão pela “perfeição dos começos” reveste-se de características ontológicas. Não se pode dissociá-la da situação do homem de “ser-aí”, de “ser-no-mundo”, ignorando o “como”, o “por que” e o “para quê” veio, perplexo diante da realidade da degradação, do sofrimento e sobretudo da morte; de ser-no-mundo que, se por meio da razão busca desesperadamente a Verdade, alcança pela fantasia essa verdade como “ficção”, como “ilusão”, como “mito”, que muitas vezes para ele tem o valor da verdade mais autêntica, pois é verdade “sagrada”, revelada pelos Entes Sobrenaturais *in illo tempore*. Assim, o mito da idade de ouro é, talvez, aquele que mais intimamente se associa à vida da humanidade, manifestando-se em todas as formas de expressão de que é capaz, revestindo aqueles significados que refletem com mais propriedade a força da sua *razão*, da sua *imaginação* e do seu imorredouro otimismo.” (RIBEIRO, 1986, p.2, grifos do autor).

plenamente em harmonia com a natureza, sem dor, medos ou guerras, sem nenhum trabalho – a terra produzia seus frutos, a primavera era eterna, o leite e o mel eram acessíveis e estavam em toda parte.¹⁰

No caso específico de Ovídio, o *topos* do lugar ideal traz uma característica singular que nos interessa de perto, pois é onde o poema de Drummond desagua. No ambiente paradisíaco, a presença de Orfeu é marcante, pois é através de seu canto que o *locus amoenus* aparece. Nesse sentido, sua presença é imprescindível; caso contrário, o lugar paradisíaco não existiria. Curtius assinala que

Ovídio aproveita o tema da “floresta mista” para engenhosas variações: em vez de aparecer logo de início, o bosque vai surgindo gradualmente diante de nossos olhos. Vemos primeiro uma colina inteiramente desprovida de sombra. Sai então Orfeu dos bastidores e começa a tanger as cordas de sua lira. E logo as árvores ocorrem – nada menos de vinte e seis espécies! – a oferecer suas sombras. (Met.; 10, 90-106). (CURTIUS, 1996, p. 253).

Desse modo, o mito da idade de ouro pode ser associado ao mito órfico a despeito de que Orfeu, com seu canto, possibilitaria o sonho da comunhão dos homens com a natureza, estabelecendo um ambiente análogo a um “paraíso perdido”.

Em Virgílio, a idade áurea está presente na sua “IV Bucólica”, na qual o poeta anuncia o nascimento de uma criança que trará de volta a idade de ouro. É interessante notar que tanto em Hesíodo quanto em Virgílio a idade de ouro está diretamente associada à infância. Neste último, é clara a similitude com o nascimento de Cristo, associando, assim, o mito ao pensamento cristão.¹¹

¹⁰ Assim Ovídio descreve a idade de ouro: “Foi a primeira idade a idade de ouro:/Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma/Culto à fé, e à justiça então se dava,/Ignoravam-se então castigo, e medo;/Ameaças terríveis se não liam/No bronze abertos; súplice caterva/À face do juiz não palpitava:/Todos viviam sem juiz, sem dano./Inda nos pátrios momentos decepado/Às ondas não baixava o pinho ingente/Para depois ir ver um mundo estranho:/De mais clima que o seu ninguém sabia./Fossos ainda não cingiam muros,/As tubas, os clarins não ressoavam,/Nem armas, nem exércitos havia:/Sem eles os mortais de paz segura/Em ócios inocentes se gozavam./O ferro sulcador não a rompia,/E dava tudo a voluntária terra./Contente do que brota sem cultura/Colhia a gente o montanhês morango,/Crespo medronhos, e as cerejas bravas,/Às duras silvas as amoras presas,/E as lisas produções de tênue casca,/Que da árvore de Júpiter caíam./Eram todas as quadras primavera./Mansos Favônios com sutil bafejo,/Com tépidos suspiros animavam/As flores, que sem germe então nasciam./Viam-se enlourecer, vingar as messes/Nos campos nem roçados de adubio,/Em rios ir correndo o leite, o néctar;/E da verde azinheira estar caindo/O flavo mel em pegajosas gotas.” (OVÍDIO, 2000, p.95).

¹¹ “A última idade já chegou da predição de Cumas:/a grande ordem dos séculos, de novo ei-la que nasce./Também já volta a Virgem, volta o reino de Saturno;/Já uma nova progênie desce dos mais altos céus./Casta Lucina, ampara, que já reina o teu Apolo,/O menino que está nascendo: a geração de ferro/com ele findará, ao mundo vindo a raça de ouro.” (VIRGÍLIO, IV, “Pólio”, vs. 4-10).

O mito da idade de ouro está presente em todos os lugares do mundo. Inúmeros poetas, filósofos, historiadores se debruçaram sobre ele: Virgílio, Camões, Cervantes, Montaigne, Ronsard, Sérgio Buarque, São Brandão, etc. Em geral, na variedade destes relatos, há alguns elementos constantes, tanto os que se referem à mitologia cristã quanto à pagã. Em síntese, podemos dizer que a condição paradisíaca dessa mitologia se configura pela imortalidade; liberdade total; harmonia entre homem e natureza; a felicidade plena; colheita dos frutos da terra sem nenhum tipo de trabalho, etc. O homem perde esta condição original em razão de um acontecimento primordial, a “Queda”, que o torna mortal, sofredor, necessitando sobreviver com o suor de seu trabalho e interrompendo sua comunicação com a natureza e com os deuses. No dizer de Octávio Paz, a poesia moderna está diretamente associada ao tempo primordial, pois ela

é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundação. A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, de antes da desigualdade; esse princípio é individual e diz respeito a cada homem e a cada mulher: reconquista da inocência original. (PAZ, 2013, p.45).

É importante notar que o alcance desse “paraíso perdido” está sujeito a presença de Orfeu, que consegue, como enuncia a última estrofe do poema de Drummond, iluminar este mundo hermético representado por uma metáfora composta por dois “símbolos”: o primeiro (caro à poesia drummondiana e à poesia em geral), a “rosa”, pode significar a própria poesia, a passagem do tempo, a beleza, etc.; o segundo (caro à figura de Orfeu), “Trimagista”, que o liga ao mito de Hermes de onde surge o hermetismo – isto é, a dificuldade de decifração de um mistério – e também da hermenêutica – a arte de decifrar o misterioso.¹² Portanto, podemos dizer que Drummond pensa a poesia como uma forma de conhecimento do mundo,

¹² Se considerarmos o possível significado etimológico de ORFEU, apresentado por Junito de Souza Brandão (1996, p.141) como “obscuro”, veremos que ele se ajusta perfeitamente à caracterização comum dada à poesia moderna, e a de Drummond, um de seus mais legítimos representantes. Assim a caracterizou Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*: “A lírica moderna europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de produtividade surpreendente.” (FRIEDRICH, 1991, p.15). Nesse sentido, a lírica moderna apresenta várias características que dificultam a sua compreensão – mas que enriquecem sua expressão artística: *seu caráter predominantemente metalinguístico; o rompimento da ideia da linearidade do tempo cronológico; a supressão da diferença entre fantasia (sonho) e realidade; o privilégio da forma ao conteúdo; o caráter mágico da poesia; a poesia é caracteristicamente feita através do trabalho poético*, etc. Para uma análise apurada desta questão, ver: PIRES, 2011, p.52-53.

estabelecendo um contato direto com o desejo primordial (e impossível) da busca do homem compreender o sentido do estar no mundo, em sua variada complexidade.

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trimagista, aberta ao mundo.

Considerações finais

Em “Canto órfico”, Carlos Drummond de Andrade resgata o mito de Orfeu ao buscar, para o mundo moderno, valores perdidos de um mundo inicial, para o qual Orfeu representa a harmonia frente ao caos moderno. Nesse sentido, a figura de Orfeu e os poderes encantatórios de sua poesia serão valorizados e contrapostos aos desarranjos deste mundo, onde a poesia e o poeta não têm lugar. Contrapondo-se a essa perspectiva, o poeta está em busca das experiências mais íntimas e mais significativas do ser humano por meio da linguagem (poética) que se identifica com a linguagem dos primórdios em que o homem se pronunciava por meio da música, dança, memória, imaginação; pelo canto e pelo afeto.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. (Org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. - Trad. Samuel Titan Jr. e José M. de Macedo). São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. (Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman). São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. (Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. (Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva) São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. (Trad. Flávio Aguiar) São Paulo: Boitempo, 2004.

- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad. Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro) São Paulo: Edições 70, 2010.
- HESÍODO. *Teogonia – A origem dos deuses*. (Trad. Jaa Torrano) São Paulo: Iluminuras, 1995.
- JABOULLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental. In: *Mito e literatura*. Portugal, Mem Martins: Editora Inquérito, 1993.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. (Trad. Irene ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges). Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma introdução filosófica do pensamento de Freud*. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. (Trad. Paulo Bezerra) Rio de Janeiro; Forense Universitária, 1987.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. (Trad. Bocage). São Paulo: Hedra, 2000.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. (Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht) São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIRES, Antônio Donizeti. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. In: *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea: estudos de poesia*. (org. YOKOSAWA, Solange F. C. e PIRES, Antônio D.). Araraquara; FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- PRADO, Antonio Lázaro de Almeida. Vida e Obra. In: VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. (Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. O mito da Idade do Ouro. In: *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.
- TRINGALI, Dante. O orfismo. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves). São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. (Trad. Haiganuch Sarian). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. (Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*; (Trad. Péricles da Silva Ramos). São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

Artigo recebido em maio de 2013.
Artigo aceito em outubro de 2013.